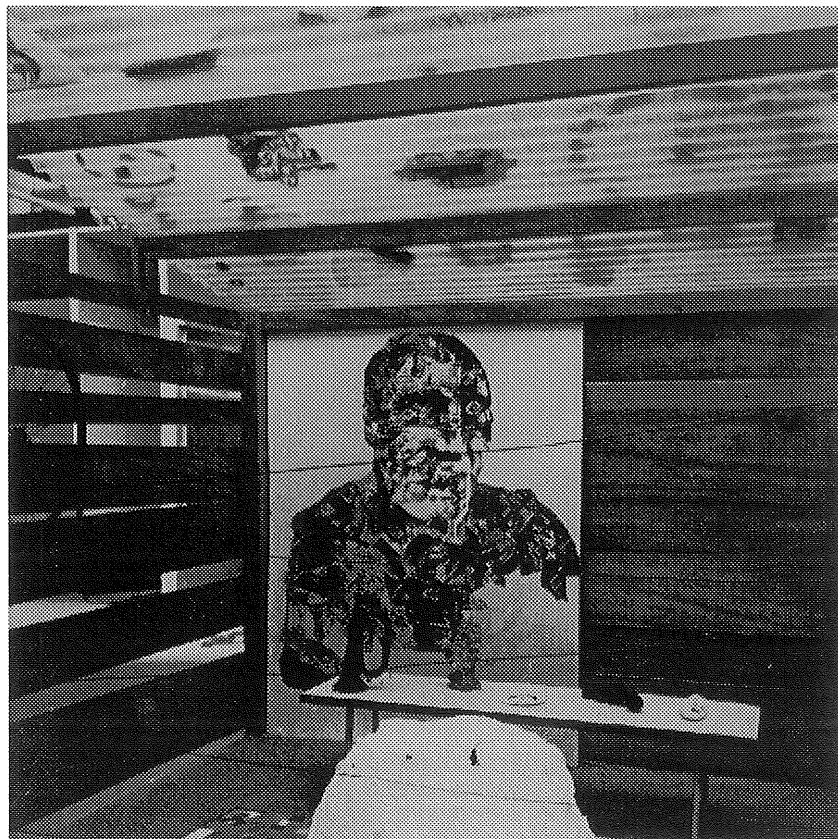


2001. 87
EL CORAZÓN DEL TIEMPO

CIRCO

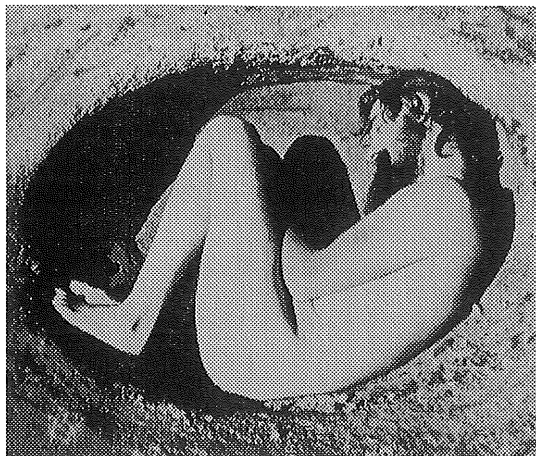
RENACER

EMILIO TUÑÓN



1. Todo acto creativo supone la existencia de proyección, ausencia y mirada. La proyección está relacionada con el posicionamiento ante el mundo, la ausencia con la huella, y la mirada con el pensamiento. La huella es un mecanismo de colonización de un lugar, no exento de cierta violencia sobre el territorio. La huella humana siempre conlleva una transformación, una constancia de la posesión sobre el lugar. Muchos *earthworks* tratan de explicitar la intervención directa del cuerpo en la génesis de las huellas sobre la tierra, contribuyendo a una suerte de sexualización del territorio. En ese sentido, los trabajos artísticos más explícitos son algunas de las obras de Ana Mendieta, en las que, asociadas a las venus prehistóricas, la proyección del cuerpo de la artista trataban de alterar la percepción de la naturaleza, introduciendo referencias a la proyección de lo genital, a la ausencia del creador y a la experiencia de lo ancestral.

Graham Metson.
Renacer, 1969.

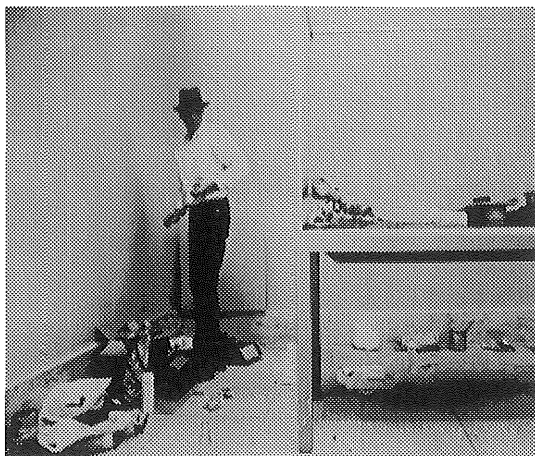


Pero no sólo Mendieta ha trabajado con el cuerpo y su proyección sobre la tierra... Desde finales de los años sesenta, ha habido multitud de ejemplos de artistas cuyo trabajo se centra en el cuerpo y el territorio, (incluso aquellos que contribuyeron a ridiculizar la interpretación psicoanalítica del "complejo de Edipo ecológico"). En 1969, cuando Graham Metson introduce su cuerpo desnudo en una cavidad realizada en la tierra, con objeto de conmemorar un nuevo nacimiento, la posición de su cuerpo, y su huella, hablan de un acomodo fetal, en el que el cuerpo se acomoda a la forma de la excavación y la tierra se moldea de acuerdo a la forma del cuerpo.

Tanto las obras de Mendieta como la *performance* de Metson tienen algo de exhibicionismo. En la mayoría del arte corporal existe un factor de exhibicionismo sadomasoquista. En algunos casos menos peligrosos, prima el carácter exhibicionista de las acciones, como cuando Bruce Nauman realizó una obra llamada *From*

Hand to Mouth (1967) vaciando parte de su cuerpo con un molde de cera, o cuando Dennis Oppenheim se calcinó el cuerpo al sol, dejando una marca de un libro (tactics) en su obra *Reading position* (1970). Por el contrario, en otros casos absolutamente excesivos, prima la condición sádica, como en el dramático caso del supuesto artista *accionista* Otto Muhl, que cumplió una sentencia de siete años por las violaciones realizadas a los miembros de su comuna; o prima la condición masoquista, como las de el místico, y suicida, Schwarzkögler, cuyas acciones se basaban en la automutilación. Curiosamente las perversas exageraciones sadomasoquistas de los grupos *accionistas* vieneses se basaban en una radical exhibición de los principios éticos, (utópicos), de Joseph Beuys. Este artista estableció su actividad creativa por medio de enigmáticas acciones, y teorías sociales, consecuencia de su firme determinación de disolver los límites entre el arte y la vida. Para Beuys la creatividad es una facultad de la gente, y el concepto de arte puede aplicarse a todas las obras de cada ser humano, a su vida, e incluso a su trabajo, de este modo toda acción vital puede ser vista desde la mirada de la creación. Según Beuys, la propia vida puede ser moldeada como una obra de arte, y la obligación de los artistas es educar a las personas, curar a la colectividad, moldear la vida y la sociedad como si se trataran de objetos artísticos; lo que permite ver el mundo y la historia de forma plástica, como una escultura, o una obra de arte. Beuys, junto a los otros miembros del grupo *Fluxus*, ejemplifica el artista del arte de acción, y sus acciones están intimamente ligadas al movimiento de su cuerpo, que produce transformaciones en los materiales que

Joseph Beuys. Montaje de una vitrina, a partir de los restos de una acción, 1958.



son utilizados en la propia acción. Sin embargo, una vez terminado cada *happening*, ante la ausencia del artista, del creador, es imposible recrear de nuevo las acciones pasadas, y sólo queda el recurso a la memoria a través de las huellas de la acción.

Tras la acción, tras el movimiento, se producen unos rastros en el espacio, y aparecen las huellas, los restos de la acción. Estas huellas y restos, que permiten su hipotética reconstrucción, constituyen la arqueología de la acción. Al seleccionar las huellas de cada acción Beuys dibuja sobre una pizarra los perfiles de la vida, y al realizar su proyección abstracta hace presente la ausencia de su cuerpo.

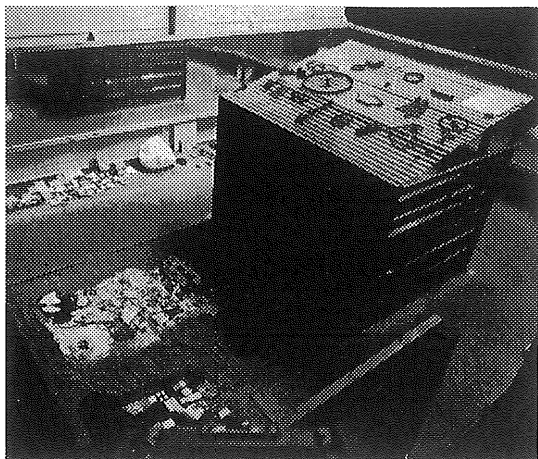
La arqueología de la acción supone la existencia de unas huellas que se refieren a una posición ante el mundo, (la del propio Beuys), a una ausencia, (la de una acción irrepetible) y a una mirada, (sobre los materiales y sus transformaciones).

2. Durante los años cincuenta, el *Instituto of Contemporary Arts* (ICA) de Londres catalizó el trabajo del *Independent Group*, un grupo juvenil de artistas, arquitectos y críticos. Alison + Peter Smithson formaban la célula más activa de este grupo que también, al igual que Beuys y multitud de artistas del siglo XX, trataba de disolver los límites entre la vida y la actividad artística, por medio de una visión antropológica de la cotidianeidad y de la cultura.

El 9 de agosto de 1956 se inauguró en la Whitechapel Gallery de Londres la exposición *This is Tomorrow*. Alison y Peter Smithson, con Nigel Henderson y Edoardo Paolozzi, todos miembros activos del *Independent Group*, realizaron uno de las doce instalaciones presentadas en esta exposición. El objetivo de la exposición *This is Tomorrow* era la exploración de un nuevo campo en la actividad artística: el campo de la obra de arte a gran escala. La intención era trabajar en el mundo fronterizo entre arquitectura y las artes plásticas, con el fin de crear un mundo visual nuevo, más diversificado y complejo.

En la instalación que los Smithson realizaron para esta exposición se reflexionaba sobre las necesidades humanas fundamentales al margen de un tiempo o un lugar concreto. La instalación era más una declaración sobre el alojamiento y el territorio que un programa que anunciase un estilo o un enfoque particular. Formalmente el montaje estaba integrado por dos

Alison + Peter Smithson.
Instalación para la
exposición *This is*
Tomorrow, 1956.

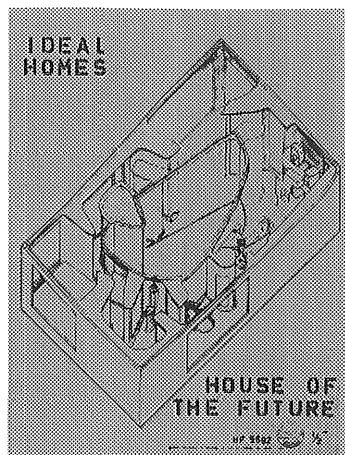


espacios diferenciados: un patio abierto y un pequeño pabellón cerrado que servían de soporte para presentar las necesidades fundamentales del habitat humano mediante una serie de huellas y símbolos. Para los Smithson la primera necesidad humana es el dominio de una porción del mundo, (el patio), la huella del primer gesto de colonización, (encerrar el lugar con una cuerda o una cinta), mientras la segunda necesidad consistía en la cubrición de un espacio acotado para materializar un interior diferenciado, (el pabellón), que aísla un trozo de espacio y lo aleja de las miradas exteriores. El patio acotaba un pedazo de suelo, proporcionando una visión privada del cielo, la presencia de la naturaleza y de los animales. El pabellón permitía un cierto grado de intimidad, pero no impedía una relación de permeabilidad con el mundo exterior. Una inmensa cara brutalista

presidía el espacio interior, mientras las paredes de tablones, y el techo translúcido favorecían una relación de permeabilidad con el mundo exterior, desdibujando los límites entre el interior y el exterior. Pero tal vez lo más interesante era el hecho de que estos dos espacios, claramente diferenciados, estaban profusamente amueblados con un conjunto de objetos relacionados con las actividades del hombre: ruedas de bicicleta, volantes, clavos, arpilleras, teselas cerámicas, pinturas, fotografías, papeles arrugados, restos arqueológicos... símbolos de los impulsos básicos humanos con fines de extensión, control y movimiento. Todos estos objetos hacían referencia a las huellas de la vida, y trataban de ser perfiles proyectados de los habitantes, cuyas necesidades se presentaban por medio de sus huellas, de su ausencia, de la arqueología del habitar. Porque esta instalación, de Alison + Peter Smithson, trataba de ser una especie de *Piedra Rosetta*, una exposición de las huellas del vivir, de las necesidades del habitar, una delineación fugaz del habitat de su tiempo, que permitiera establecer un amplio espectro de asociaciones y analogías del vivir.

El mismo año de la exposición *This is Tomorrow* (1956) Alison + Peter Smithson proyectaron y construyeron la *House of the Future* para la exposición *Daily Mail Ideal Home*. La propuesta se presentaba con un modelo a escala real, visitable desde el

Alison + Peter Smithson.
House of the future,
1956.

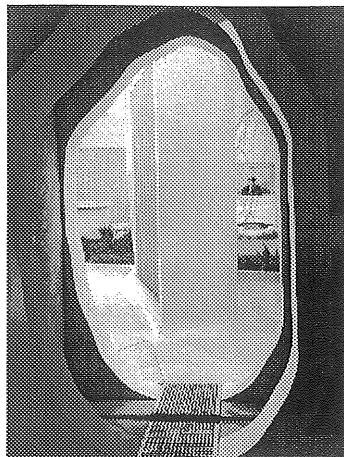


interior y desde el exterior. La *casa del futuro*, construida en plástico con fibra de vidrio, estaba formalizada como una casa patio cuyo perímetro rectangular, y posible apertura exclusiva hacia el patio, permitiría ser construida de forma seriada para ser ensamblada configurando un tapiz a lo largo de toda la superficie de implantación. Las diferentes áreas de la vivienda se organizaban en torno al patio de tal modo que el espacio interior tenía una condición de fluido similar al de los diferentes compartimentos de las cuevas habitadas. Así cada estancia tenía un diferente tamaño, diferente superficie y diferente altura. Las paredes, techos y suelos estaban moldeados como una superficie continua, estableciendo un carácter continuo, pero diferenciado, en cada parte de la casa. A partir de la metáfora de "la cueva" utilizada por sus autores, la casa

se podía entender como un espacio habitable tallado en un sólido, (natural o artificial). Sin embargo, teniendo en cuenta el material plástico con el que estaba construida sería más correcto abandonar esta hipótesis en favor de una comprensión de la casa a partir de una operación de modelado artesanal, (lo que, por otra parte, se corresponde literalmente con la realidad de su propia construcción), de un conjunto de estancias continuas que se amoldan al movimiento natural de las personas. Al hacer un recorrido virtual por la casa, podemos descubrir su forma en relación con el movimiento de nuestro cuerpo; la puerta toma la forma de nuestro perfil, (la pareja que según los Smithson debía vivir esta casa); en la cocina, como extensión conceptual de la *cocina de Frankfurt*, los armarios y electrodomésticos toman su forma en función del movimiento de los brazos; el baño se entierra en el suelo, tomando su forma de la envolvente del cuerpo... Todos los muebles toman formas ergonómicas, y se encastran en el suelo, de tal modo que su posición haga patente la acción de las personas y sus movimientos.

En la *casa del futuro* se puede hablar de la ergonomía de la casa, pues es el cuerpo humano, y su movimiento, quienes moldean el espacio. La casa, de modo similar a lo que ocurre en el *renacer* de Graham Metson, toma la forma del cuerpo que la habita, y el cuerpo se acomoda a la forma de la casa que habita.

Alison + Peter Smithson.
Puerta de acceso a la
House of the future,
1956.



Cuando los Smithson proponen esta casa ergonómica como la *casa del futuro*, están pensando en un habitat moldeado a partir de las necesidades humanas y las huellas de sus actividades.

Cuando los Smithson proponen esta *casa del futuro*, están pensando que "ha llegado el momento de que los arquitectos y fabricantes aborden el problema desde el extremo opuesto de la escala y hagan que el edificio emane de hábitats vivos".

Cuando los Smithson proponen esta *casa ecológica*, están pensando que la arquitectura debe asumir, como suyo, el problema del habitat humano como parte de la ecología, entendida ésta como la ciencia que estudia los hábitats de los seres vivos.

Emilio Tuñón. Madrid, 2000.

CIRCO M.R.T. Coop. Rios Rosas nº 11, esc. A, piso 6º, 28003 MADRID. Editado por: Luis M. Mansilla, Luis Rojo y Emilio Tuñón